

ARQUETIPOS DE ARQUITECTURA MODERNA EN LA REVISTA *ARQUITECTURA*: SU DIFUSIÓN Y PRÁCTICA EN ESPAÑA (1925-1936)

Carlos de San Antonio Gómez

Es conocido el papel que desempeñó la revista *Arquitectura* en la difusión en España de las diferentes manifestaciones de la arquitectura moderna. Sus páginas recogen obras de los más conocidos arquitectos: Breuer, Brinkman, Van der Vlugt, De Klerk, Dudok, Gropius, Le Corbusier, Mendelsohn, Meyer, Mies van der Rohe, Oud, Poelzig, Rietveld, Scharoun, Stam, Taut, Tessenow, Van Doesburg, Van Eesteren... Algunas de estas obras hoy son cánones reconocidos por la historiografía, pero casi desconocidas para la mayoría de los arquitectos españoles hasta que *Arquitectura* no las publicara. En esa labor informativa es justo reconocer la figura de Mercadal, totalmente imbuido por la novedosa plasticidad de las imágenes de Le Corbusier, Gropius, Mies, De Stijl..., que difundía en *Arquitectura*.

La búsqueda de una imagen de múltiples rostros: Art Déco, Mendelsohn, Wright, Cubismo, Le Corbusier, De Stijl, Bauhaus..., fue una constante para él y para muchos arquitectos españoles de los años veinte y treinta, que acabó en moda lo mismo que para sus mayores los estilos precedentes. Del historicismo barroco, plateresco o mudéjar, se pasó al sincretismo moderno con esos idiomas a su disposición. El racionalismo, sinónimo de la vanguardia, que nació con vocación antiestilística, terminó por ser un estilo internacional. De esta forma, los arquetipos de la arquitectura moderna en muchos casos se trivializaron, convirtiéndose en meras recetas.

Hacer un elenco de esos arquetipos y analizar como los aplicaron los arquitectos españoles –casi siempre superficialmente y sin el menor análisis conceptual– es el objetivo que pretendemos. Las imágenes más impactantes desde el punto de vista plástico, formaron como un catálogo para los arquitectos que querían estar a la moda y hacer lo que se estilaba: terrazas planas, pilotes, ventanas corridas, imágenes de arquitectura naval, etc.; pero también para los estudiantes de arquitectura siempre ávidos de novedades y prestos al consumo de nuevas imágenes.

Fueron pocas las excepciones entre los arquitectos con oficio que supieron adaptar esas influencias a una arquitectura de calidad. En este escenario Mercadal representa la búsqueda incansable de una imagen moderna; Gutiérrez Soto, la práctica permeable a todas las influencias; el Capitol de Feduchi y Eced, la mejor interpretación del expresionismo mendelsohniano; Fernández-Shaw, la vanguardista vital; Aizpurúa, la esperanza trágicamente frustrada; y el GATEPAC, lo más “corbusierano”.



Arriba. Edificio del Berliner Tageblatt. Erich Mendelsohn (1921-1923).



Decha. Weißenhofsiedlung de Stuttgart (1927).

LA DIFUSIÓN DE LOS CÁNONES MODERNOS EN LA REVISTA *ARQUITECTURA*

El papel que jugó *Arquitectura* en la difusión en España de los cánones modernos y la influencia que tuvieron en los arquitectos españoles, excede con mucho a la extensión de este trabajo¹. Partimos de la base de que, salvo las excepciones de Lacasa, Sánchez Arcas y algunos más de la Generación del 25, a los arquitectos españoles lo único que les interesaba eran las imágenes de la nueva arquitectura. Citaremos los arquitectos que, a nuestro juicio, más influyeron en este sentido. Entre ellos destacamos, sin lugar a dudas, a Erich Mendelsohn. Blanco Soler escribió sobre él en 1924 y se equivocó al considerar su arquitectura alejada de nuestras posibilidades, claro está que lo dijo antes de la conferencia que Mendelsohn dio en Madrid, en 1929, en la Residencia de Estudiantes, y de la construcción del Capitol, el *mendelsohn* madrileño².

Imágenes modernas encontraron, por ejemplo, en artículos de Paul Linder como la serie de *Tres ensayos sobre la nueva arquitectura alemana* con edificios de Mies y Adolf Meyer³; o de los edificios de la Bauhaus⁴. Sobre Le Corbusier, W. Dudok, A. Fischer, E. May, y H. Tessenow, escribió Moreno Villa en 1928. Pero, sin duda, el mejor catálogo lo encontraron en la *Weißenhofsiedlung de Stuttgart* (1927), de la que informó Linder en un artículo con treinta y cuatro fotografías, de las obras de Mies, Döcker, Frank, Oud, Le Corbusier, Behrens, Gropius, Hilberseimer, Polzig, Rading Scharoun, Stam, y los hermanos Taut⁵. Allí, nuestros arquitectos encontraron lo último que se llevaba en Europa. A este propósito Mercadal decía que era “preciso reconocer que el racionalismo arquitectónico no nos ha llegado todavía a España”. Mercadal no se detiene en los aspectos funcionales o tipológicos, sino en sus valores plásticos, para terminar preguntando retóricamente: “¿Es que España no figura en la exposición de Stuttgart por olvido? ¿Es que no existe en España una Arquitectura moderna?”⁶. La misma o mayor repercusión, como luego veremos, tuvo la exposición de Artes Decorativas de París (1925)⁷. Otras exposiciones de las que informó *Arquitectura* son: Heim und Technik de Munich (1928), la Bauhaustellung de Berlín (1931), o la Werkbundsiedlung de Viena (1932).

Además de las imágenes, también fue efectiva la transmisión de principios o normas que caracterizaran la arquitectura moderna. Por ejemplo, los conocidos cinco puntos de Le Corbusier sobre la nueva arquitectura que, en

1. Para mayor información véase: SAN ANTONIO GÓMEZ, C. de, *20 años de Arquitectura en Madrid. La edad de Plata: 1918-1936*. Ed. Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1996. También, SAN ANTONIO GÓMEZ, C. de, *Revista Arquitectura: 1918-1936*. Ed. Centro de Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Fomento, Madrid, 2001.

2. BLANCO SOLER, L., “Erich Mendelsohn”, *Arquitectura*, noviembre de 1924, pp. 318-319.

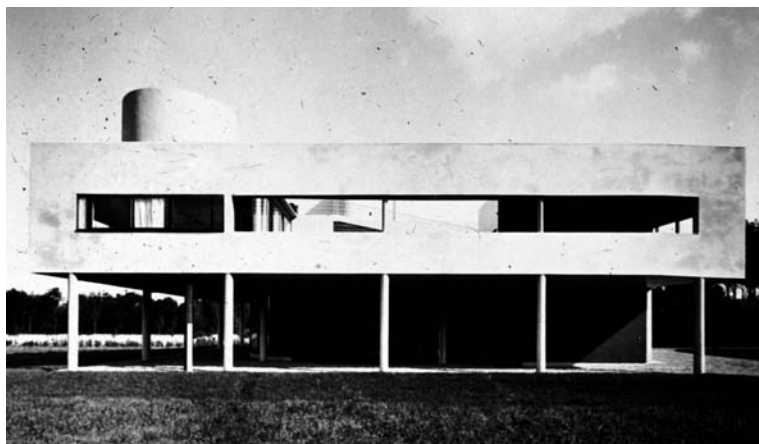
3. LINDER, P., “Tres ensayos sobre la nueva arquitectura alemana. Los Tectónicos (II)”, *Arquitectura*, junio de 1926, pp. 235-236.

4. LINDER P., “El nuevo Bauhaus en Dessau”, *Arquitectura*, marzo de 1927, pp.110-112.

5. LINDER, P., “La Exposición “Werkbund Ausstellung” en Stuttgart”, *Arquitectura*, noviembre de 1927, p. 383.

6. GARCIA MERCADAL, F., “La Exposición de la vivienda en Stuttgart”, *Arquitectura*, agosto de 1927, p. 296.

7. En octubre de 1925 *Arquitectura* dedicó un número monográfico con artículos de Bergamín, Mercadal y Yarnoz.



Villa Savoye. Le Corbusier (1929).

1928, expuso en Madrid, en la conferencia que dictó en la Residencia de Estudiantes⁸:

1. Soportes que sustituyen el muro de carga y liberarán la planta.
2. Las azoteas-jardín.
3. Planta libre que resulta de sustituir los muros de carga por pilares.
4. Ventana apaisada y corrida.
5. Estructura libre de la fachada.

Otros principios definidores fueron los que expuso Theo van Doesburg, también en la Residencia de Estudiantes, en 1930, en la conferencia *El Espíritu fundamental de la arquitectura contemporánea*⁹. Son los principios neoplasticistas que, con anterioridad, habían sido publicados en *Arquitectura*¹⁰:

1. Forma. No habrá formas a priori.
2. Elementos de la nueva arquitectura: función, masa, luz, materiales, plano, tiempo, espacio, color, economía...
3. El hueco: La ventana tiene una importancia activa en relación a la superficie plana, ciega, de los muros.
4. El plano: Los muros son simples puntos de apoyo, los espacios interiores y exteriores se penetran.
5. Estática: La nueva arquitectura es anticúbica, los espacios no están comprendidos en un cubo.
6. Simetría: No hay simetrías sino relación equilibrada de partes desiguales.
7. Frontalismo: La nueva arquitectura busca una gran riqueza espacial.
8. Color y decoración: La nueva arquitectura es antidecorativa. El color no tiene valor ornamental, es un medio elemental de expresión arquitectónica.

También Gropius en 1930, expuso sus ideas en el mismo lugar, con la conferencia *Arquitectura funcional*¹¹, que es una “forma arquitectónica nueva... que nace de la esencia de la obra arquitectónica, de la función que la misma ha de cumplir”. Desarrolló esta idea con el principio de que “la esencia (la función) de una obra arquitectónica determina su técnica, y esta, a su vez, su forma”. Para Gropius esencia y función significan lo mismo. Trató también del estándar y de la racionalización. Del estándar como “el punto más alto de una cultura, la elección de lo óptimo, la purificación de lo esencial”¹², que implica sencillez y uniformidad por lo que repercute en lo económico. Y de la racionalización que procede del latín “*ratio*, que es, en un sentido más avanzado, *razón*”.

8. CORBUSIER, Le, “Cinco puntos sobre una nueva arquitectura”, *Arquitectura*, marzo de 1928, pp. 78-85.

9. DOESBURG, T. van, “Espíritu fundamental de la arquitectura contemporánea”, *Arquitectura*, septiembre de 1930, pp. 269-274.

10. Este artículo de *Architecture Vivante*, lo reproduce *Arquitectura* en enero de 1926, p. 35.

11. GROPIUS, W., “Arquitectura funcional”, *Arquitectura*, febrero de 1931, pp. 51-62.

12. *Ibid.*, p. 55.

Para divulgar la arquitectura moderna, Mercadal hizo peculiares interpretaciones que más que aclarar confundieron a las generaciones más jóvenes de arquitectos. En 1927, analizaba la arquitectura moderna y clasificaba a los arquitectos y a sus obras en tres grupos según el tipo de línea que predominara en su arquitectura: los verticalistas, los horizontalistas y los que participan de ambos términos como Le Corbusier. Para él, Mendelsohn, Hoffman, Wright, Dudok, Lönberg, Körner... eran horizontalistas; mientras que Poelzig, Fahrenkamp, Gerson... eran verticalistas. Le Corbusier y “un sinfín más, luchan entre una y otra tendencia llegando a un perfecto equilibrio”¹³.

Mercadal prefería el horizontalismo y proponía como modelos el Ayuntamiento de Hilversum de Dudok, y el Hotel de Tokio de Wright. De los verticalistas destaca que ganaron en el concurso del Chicago Tribune. No obstante, se daba cuenta de que el problema no era ser horizontalista o verticalista: “No podríamos afirmar si... este verticalismo u horizontalismo serán... fruto de la moda, ya que a estas transformaciones no se simultanean notables cambios de las plantas”, para decir a continuación que las plantas son “el alma de la arquitectura, la esencia de toda obra”¹⁴.

IMÁGENES DE MODA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Las imágenes nunca vistas de la nueva arquitectura, tuvieron gran impacto entre los arquitectos españoles, que encontraron en ellas la frescura de la novedad, en contraposición con lo que les habían enseñado en las escuelas de arquitectura. Sin reflexionar sobre los presupuestos de partida que las originaron, encontraron en ellas la inspiración para sus proyectos. Aparece así la moda del llamado Racionalismo español, como una suerte de conglomerado de imágenes de diverso cuño: Expresionismo, De Stijl, Déco, Bauhaus, Le Corbusier, un “totum revolutum”¹⁵ que contrasta con la coherencia de pensamiento del grupo de arquitectos del 25 –Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas, etc.– que no buscan la imagen de moda como elemento definitorio de la arquitectura moderna.

En este punto cabe preguntarse: ¿Existe como tal el Racionalismo en España o es una quimera historiográfica? Estamos de acuerdo con Fullaondo cuando dice: “A mí me hacen mucha gracia esos estudios sobre el ‘racionalismo español’. ¿Cuál? ¿Dónde se encuentra? Si hacemos abstracción de algún momento de Mercadal, el inteligente despliegue, tan coherente, de José Luis Sert o el puñado de cosas de Aizpurúa, aquí no hay racionalismo por ninguna parte. Lo que hay es mucho Déco, ocasionalmente brillante”¹⁶.

También podríamos preguntarnos si se le puede o no llamar Déco a la arquitectura española de finales de los veinte y principios de los treinta. Lo que sí parece claro es que se trata de un periodo tan ecléctico como el anterior donde lo que importaba era estar a la moda. Del historicismo barroco, plateresco o mudéjar, se pasó al sincretismo moderno con “todos los idiomas a su disposición” que, según Fullaondo es lo que caracteriza al Déco: “una especie de lánguido acuerdo Cubismo-Art Nouveau que podía ligar con cualquier precedente de la vanguardia, Sant’Elia, Mendelsohn, Wright, Cubismo, Secesionismo, Mackintosh, ecos del Bauhaus”¹⁷. Y es que el Déco fue “una moda... que aseguraba una mediación tranquila entre vanguardia y tradición”¹⁸, un “puente entre lo moderno y lo consumista”¹⁹. Motivos ornamentales Déco pueden

13. GARCÍA MERCADAL, F., “Horizontalismo o verticalismo”, *Arquitectura*, enero de 1927, p. 20.

14. *Ibid.*, p. 22.

15. FULLAONDO, J. D. y MUÑOZ, M. T., *Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces). Historia de la arquitectura contemporánea española*, Tomo I, Kain Editorial, Madrid, 1994, p. 280.

16. *Ibid.*, p. 363.

17. *Ibid.*, p. 280.

18. TAFURI, M., DAL CO, F., *Arquitectura contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1980, p. 263.

19. CURTIS, W. JR., *La Arquitectura Moderna*, Hermann Blume, Madrid 1986, p. 236.

encontrarse en multitud de edificios de los llamados racionalistas, por lo que la confusión es total si se quiere clasificar la arquitectura moderna española con las categorías puristas de algunos historiadores.

Luis Gutiérrez Soto fue el arquitecto que mejor interpretó los distintos lenguajes modernos: Déco, expresionismo y racionalismo. Su poliédrica personalidad, dotada de una extraordinaria permeabilidad para dejarse influir por esas imágenes dispares y contradictorias, no oculta sus actitudes que hacen de él uno de los arquitectos de su generación mejor dotados para la arquitectura. En su paso por los diversos estilos utiliza el lenguaje que mejor convenga al cliente, a la moda o a las necesidades funcionales. Al principio siguió el Art Déco que tanto le impresionó en su visita a la Exposición del 25, una moda muy del agrado de aquella sociedad burguesa tan bien conocida por él. En este estilo construyó magníficos ejemplos como fueron los cines Callao (1926) y La Flor (1927) hoy demolido, y Casablanca Dancing-Salón de Té, también desaparecido.

En el catálogo del Gutiérrez Soto conviven con el Déco, “un efímero cubismo, el expresionismo de Mendelsohn y el funcionalismo de Le Corbusier”²⁰. Muy clara fue la influencia de *Mendelsohn*. Como advierte Baldellou, quizás nadie como él “fue capaz de apropiarse sus imágenes, como después hizo con otras”. Sin embargo, “fue incapaz de producir un Mendelsohn como el Capitol de la Gran Vía”²¹, uno de los mejores edificios madrileños de todos los tiempos y, sin duda, el más representativo del siglo XX.

El Capitol, de Feduchi y Eced, fue el emblema del Madrid moderno y su imagen aerodinámica y atractiva, modelo directo para otros edificios como veremos en el epígrafe siguiente. El edificio tuvo una gran difusión a través de periódicos y revistas como *Arquitectura*, por lo que influyó en algunos edificios de otras ciudades españolas. La admiración por él quizás se deba a que, a la vez, es ecléctico, moderno y tradicional. Tiene expresionismo, Art Déco, racionalismo, academicismo y está cuidado hasta el mínimo detalle.

En el Cine Europa, Gutiérrez Soto derivó del expresionismo mendelsohniano hacia un racionalismo que suprimía algunas sutilezas expresionistas como en la fachada del Cine Barceló, en el que conviven pacíficamente ambas tendencias. Su paso a un racionalismo pragmático fue en la desaparecida Piscina de la Isla (1931), en la que despliega un repertorio racionalista: terraza plana, formas redondeadas, barandillas metálicas, óculos, ventanas corridas, que confieren una imagen náutica muy a la moda. Sin embargo, si se compara con el Club Náutico de San Sebastián de Aizpurúa, se comprende que la actitud de ambos es diferente: Gutiérrez Soto viste el edificio, mientras que Aizpurúa lo proyecta con esquemas racionalistas.

Volviendo a la pregunta de Fullaondo: ¿Existe como tal el Racionalismo en España? La respuesta sería que no, que fue una moda. Fernández-Shaw, uno de sus protagonistas así lo atestigua: “Creo en la arquitectura racionalista, sobre todo para determinada clase de edificios, la aplico siempre que puedo. En proyecto y dentro de la arquitectura racionalista, tengo los trabajos siguientes: el Súper-Cinema para 20.000 espectadores... Casa-jardín, para 500 vecinos... Iglesia de San Cristóbal, patrono de los automovilistas. En hormigón armado. Presupuesto: un 30 por ciento más barata que en cualquier otro esti-



Edificio Capitol años treinta. Feduchi y Eced.

20. BALDELLOU, M. Á., *Gutiérrez Soto*, Electa, Madrid, 1997, p. 56.

21. BALDELLOU, M. Á., “La forma continua. El efecto Mendelsohn”, *Arquitectura*, núm. 318, p. 12.

lo”²². El propio Mercadal reconocía la moda racionalista cuando a propósito del Rincón de Goya decía: “Creo que estaba en línea de lo que entonces se hacía en Europa”²³.

Una de sus obras más conocidas es la Estación de Petróleos Porto Pi. Decía: “no tiene ningún estilo. Ha surgido una silueta de los elementos que integran la construcción. La superposición de los planos de las marquesinas, recuerda a las alas de un biplano. La torre recuerda a los tubos de ventilación de los barcos. La estructura de hormigón armado se ha conservado en toda su pureza. Salpicándose tan sólo con cemento y arena de mármol. Unos faros de línea sencilla animan las marquesinas; los aparatos que suministran la gasolina, el petróleo, los aceites, el agua, el aire a presión, los extintores de incendio, ‘decoran’ la instalación. Los automóviles, el altavoz, las luces le darán vida”²⁴.

En esta descripción utiliza imágenes maquinistas a pesar de que la obra nacía con voluntad antiestilística. Su repertorio de imágenes expresionistas con formas aerodinámicas e hidrodinámicas, queda patente en los edificios que construyó en Madrid como las viviendas en la calle de Menéndez Pelayo o la residencia de la calle Marqués de Riscal. En el Cine Coliseum, el expresionismo fue más evidente en el interior del cine, aunque también queda latente en la fachada, que recuerda los retranqueos de los rascacielos americanos.

Tanta difusión adquirió el racionalismo, que Mercadal lo daba por consagrado en la encuesta que hizo a los arquitectos, en abril de 1928, en la *La Gaceta Literaria*. Cuando afirmaba que la arquitectura moderna está “caracterizada por su racionalismo y por su ausencia de decoración”, recibió las siguientes respuestas: Bergamín decía: “No entiendo bien lo de ‘ausencia de decoración’ ¿Ausencia de escayola? Presencia de decoro profesional”; Sánchez Arcas respondía: “No considero como característica esencial de la arquitectura moderna la ausencia de la decoración”; y Arniches y Domínguez: “tan perniciosa es la ‘preocupación’ del ‘no estilo’ como la de cualquier estilo español o extranjero”²⁵. Sin embargo, tanto Bergamín como Arniches, también contribuyeron a la moda racionalista. El primero, junto a Blanco Soler, con sus colonias Parque-Residencia y El Viso, en la que desarrollaban una arquitectura “muy simple, muy cúbica, inspirada en las cosas que habíamos visto en Alemania y en Holanda”; y el segundo, con su Residencia de Señoritas, resuelta impecablemente en lo funcional, pero concediendo al racionalismo formal el consabido semicilindro de las escaleras y las terrazas y ventanales continuos, demostrando que los buenos arquitectos suelen hacer bien lo que se proponen aunque, en muchos casos, la coherencia de su trayectoria quede en entredicho.

LA BANALIDAD DE UNA MODA

Las imágenes de moda de la arquitectura moderna, se difundieron por España originando, en muchos casos, una arquitectura trivial que benévola-mente se ha calificado de racionalista. Por lo limitado del trabajo, circunscribimos a Madrid el comentario sobre algunas de sus manifestaciones. Los arquitectos racionalistas trasladaron esos modelos, procedentes generalmente de edificios exentos o de viviendas unifamiliares, a las manzanas de los nue-

22. FERENÁNDEZ SHAW, C., “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal” en *La Gaceta Literaria* n. 32, año II, 15 de abril de 1928, pp. 45-47.

23. GARCÍA MERCADAL, F., “Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Shaw”, *Hogar y Arquitectura*, n. 70, mayo-junio de 1967, p. 42.

24. FERENÁNDEZ SHAW, C., “Estación para el servicio de automóviles”, *Arquitectura*, agosto de 1927, p. 303.

25. Véase “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal” en *La Gaceta Literaria* n. 32, año II, 15 de abril de 1928, pp. 45-47.



Residencia de Señoritas. Carlos Arniches (1932-1933).

vos barrios de Madrid, como los de Argüelles e Ibiza, que por entonces se construían. Algunos de estos modelos fueron los de la Exposición de Stuttgart de 1927, que antes comentamos, en la que Mies, al igual que Gropius, proponían el bloque exento para sustituir a la manzana, como alternativa a la vivienda unifamiliar aislada, y en el que cada vivienda gozase de iguales condiciones higiénicas.

En Madrid, esta pretensión no fue posible, es más, la permisividad legislativa permitió a los especuladores desvirtuar gravemente las previsiones del Plan Castro en lo referente a la ocupación del suelo y a la salubridad de las viviendas. Las manzanas del ensanche perdieron sus jardines y, en muchos casos, la ocupación de la parcela fue casi total. La tipología residencial del ensanche quedaba así determinada por los límites de la manzana y por el máximo rendimiento económico, lo que significaba el mayor aprovechamiento posible del suelo edificable.

Los ejemplos alternativos a las tipologías tradicionales, como el edificio de la calle de Viriato, de Antonio Palacios (1924), no son frecuentes. También fueron aislados los casos en los que se intentó adaptar los tipos racionalistas a la realidad del ensanche. Juan Antonio Cortés cita tres: el bloque en peine, la manzana abierta y el edificio con patio a fachada²⁶. En el primero, lo más representativo son las viviendas de la calle de Goya esquina a Doctor Esquerdo, de Escondrillas, de Albuquerque y Arrillaga. En el segundo, la Casa de las Flores, de Zuazo; y las viviendas, en semimanzanas, de la calle Andrés Mella-do esquina a Joaquín M^a López, de Arrillaga y Tejero de la Torre y de la calle Joaquín M^a López, esquina a Blasco de Garay, también de Arrillaga. En el tercero, las viviendas de Gustavo Fernández Balbuena y las de Gutiérrez Soto en la calle de Miguel Ángel.

En ese contexto se entiende que Mercadal dijera que “nuestras fachadas rara vez son el resultado de nuestras plantas y las posibilidades plásticas de éstas... jamás son buscadas. Seguimos proyectando de fuera adentro y preocupados del motivo y de la decoración”²⁷. Habría que decir que la libertad de

26. CORTÉS, J. A., *El racionalismo madrileño. Casco antiguo y ensanche (1925-1945)*, COAM, Madrid, 1992, p. 49.

27. GARCÍA MERCADAL, F., “La Exposición de la vivienda en Stuttgart”, *Arquitectura*, agosto de 1927, p. 296.

Edificio de Alcalá con esquina a Goya.
García Lomas y Martí Martín (1930).



actuación de aquellos arquitectos, se limitaba a la fachada, porque era casi imposible convencer a los promotores privados de experimentar nuevas tipologías para las viviendas. De hecho, la planta de la mayoría de los edificios que se construyeron, era la tradicional del ensanche: edificio entre medianerías con un frente a la calle, fachada posterior al patio de manzana y patios de luces, propios o compartidos en la medianería, para iluminar y ventilar las habitaciones interiores. Generalmente, en el frente de calle se disponían dos viviendas y otras dos o más en el interior. Casi la única diferencia entre los edificios del ensanche está en la fachada, en la que aparecen, sucesivamente, un eclecticismo clasicista en los primeros edificios del barrio de Salamanca; y, a partir de los años treinta, un conjunto de soluciones análogas a las imágenes del movimiento moderno en su interpretación heterodoxa.

Las obras que surgieron de este racionalismo epidérmico, rememoran modelos de las vanguardias. La mayoría de estos edificios se construyeron a raíz de la Ley Salmón, lo que dio origen al llamado “estilo salmón”²⁸, una suerte de combinaciones de elementos formales racionalistas como la horizontalidad por la que consiguen un “efecto apaisado en las composiciones ventanal-terraza acusando las piezas principales de la vivienda, con su remate final curvo, del cuerpo cerrado o de la terraza”²⁹. A ello se añadieron elementos de la arquitectura naval como barandillas de tubo metálico y ojos de buey; preferencias lingüísticas cercanas al maquinismo y a un expresionismo a lo

28. ALONSO PEREIRA, J. R., “Racionalismo al margen: el estilo salmón”, *Arquitectos*, n. 65, marzo de 1983, pp. 38-47.

29. *Ibid.*, pp. 44-45.



Edificio de Alcalá esquina a Hermosilla y Lombardia. F. Arzadún (1930-1932).

Mendelsohn salpicado con sugerencias Déco. Quizás la razón haya que buscarla no tanto en imágenes foráneas sino en las poderosas influencias domésticas de magníficos ejemplos como los cines Callao, Barceló y Europa; y, especialmente, el Capitol. En esta línea están algunas de las obras de Ángel Laciana, como las viviendas de Pintor Rosales esquina Altamirano; y dos edificios en esquina aguda, a modo de réplica del Capitol, en Alcalá con esquina a Goya, de García Lomas y Martí Martín, y en Serrano con esquina a Hermanos Bécquer, de Carrilero Prat.

El edificio en esquina fue tema recurrente del ensanche. Si antes el chaflán se remataba con un torreón barroco, mudéjar o plateresco, ahora se hace con uno a lo *mendelsohn*. Además de los ejemplos anteriores, citamos dos de Laciana en las esquinas de Donoso Cortés con Vallehermoso y de Benito Gutiérrez con Juan Álvarez Mendizábal; la esquina de Alcalá con Hermosilla y con Lombardia, de Fernando Arzadún; la de Fernández de los Ríos con Blasco de Garay, de Gutiérrez Soto; la de Ferraz con Romero Robledo, de José Luis Fuentes; y la de Castelló con Maldonado, de Vicente Godina Ruiz.

Estos arquitectos en muchos casos conocían del movimiento moderno lo que veían en las revistas. Lacasa lo denunciaba cuando decía: “esto del arte moderno lo hace cualquiera: hombre, me cojo unas cuantas revistas y horizontal por aquí, hueco por allá, voladizo en semicírculo por acullá”³⁰ y ya tenemos un edificio moderno. Proyectaban con esquemas tradicionales para después “raspar todas las columnas, cornisas, archivoltas y guardapolvos de sus proyectos; pero, eso sí, sigue dejando la puerta en el eje, con su montante y tres huecos a la derecha y tres a la izquierda y un balcón en el centro”³¹.

EPÍLOGO

El afán por hacer una arquitectura sin estilo fue la reacción lógica a los abalorios historicistas. Cuando alguien fue capaz de elaborar principios estéticos, como los *cinco puntos de la nueva arquitectura* de Le Corbusier, los *principios de la arquitectura* neoplástica de Van Doesburg, o las ideas surgidas de la Bauhaus, corrieron como regueros de pólvora por toda Europa, incluida España. De los nuevos principios surgieron imágenes nunca vistas con un gran valor plástico que, necesariamente y como la historia enseña, dieron lugar a un estilo y con él a recetas repetidas sin alma y sin el menor criterio.

30. LACASA, L., “Arquitectura impopular”, *Arquitectura*, enero de 1930, p. 11.

31. *Ibid.*, p. 10.